

**«УЖАС КАКОЙ, ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ!»:
ЧУДИЩА ПРИГОВА***

Ярослава Исмукова

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук,
Санкт-Петербург, Россия

**“HOW TERRIBLE, DMITRI ALEKSANDROVICH!”:
PRIGOV’S MONSTERS**

Yaroslava Ismukova

Institute of Russian Literature (Pushkin House),
Russian Academy of Sciences,
St Petersburg, Russia

This article considers the theme of monstrosity, a leitmotif in the creative work of D. A. Prigov that manifests itself on different levels in his works from *The Bestiary*, an extensive graphic series (1970–2000) containing fiction, poetic cycles, and performances. The role of this leitmotif is determined by the author’s interest in transformability, transitivity, and synthesis: Prigov’s poetic and artistic experiments illustrate his reaction to upgraded human experience as reflected in medialisation, cyborgisation, virtualisation, etc. Special attention should be paid to Prigov’s new anthropology, which proclaims a universal cultural crisis and the radicalism of technological innovations, i. e. so-called meta-computer extremes altering the idea of a human being, which looks promising due to the possibility of combining zoomorphic, human, and technological features. Together with this, monstrosity is a notion that can be extrapolated from the figurative vocabulary of Moscow conceptualism, where gesture and artistic strategy were considered key elements in the creative process. The figure of the monster rejects and refutes the traditional primacy of text as part of cultural space. Henceforth, text is just a deictic form of a materialised idea accompanying everchanging performative and behavioural practices.

Keywords: Russian poetry of the 1970s–1990s; D. A. Prigov; monstrosity; new anthropology; conceptualism; performance.

* Citation: Ismukova, Ya. (2019). “How Terrible, Dmitri Aleksandrovich!”: Prigov’s Monsters. In *Quaestio Rossica*. Vol. 7, № 2. P. 442–457. DOI 10.15826/qr.2019.2.386.

Цитирование: Ismukova Ya. “How Terrible, Dmitri Aleksandrovich!”: Prigov’s Monsters // *Quaestio Rossica*. Vol. 7. 2019. № 2. P. 442–457. DOI 10.15826/qr.2019.2.386 / Исмукова Я. «Ужас какой, Дмитрий Александрович!»: чудища Пригова // *Quaestio Rossica*. Т. 7. 2019. № 2. С. 442–457. DOI 10.15826/qr.2019.2.386.

Рассмотрена тема монструозности, один из лейтмотивов художественного творчества Д. А. Пригова, обнаруживающий себя на разных уровнях: от масштабной графической серии «Бестиарий» (1970–2000) и художественной прозы до отдельных поэтических циклов и перформансов. Роль этого лейтмотива предсказуемо определяется интересом к темам трансформативности, переходности и синтеза: поэтические и художественные эксперименты Пригова иллюстрируют его отклик на обновление человеческого опыта в терминах медиализации, киборгизации, виртуализации и т. д. Особенного внимания в этих случаях заслуживает «новая антропология» Пригова, декларирующая всеобщий культурный кризис и радикализм технологических новаций – «метакомпьютерных экстрем», меняющих представление о человеке и обнадеживающих возможностями смешения зооморфного, человеческого и технологического. Вместе с тем, монструозность – понятие, которое может быть экстраполировано к образному словарю московского концептуализма, для которого жест и художественная стратегия подразумевались ключевыми элементами творческого процесса. Фигура монстра отвергает и опровергает традиционную репутацию «первичности» текста в пространстве культуры. Отныне текст – лишь одна из возможных дейктических форм материального воплощения идеи, спутник изменчивых перформативных и поведенческих практик.

Ключевые слова: русская поэзия 1970–1990-х гг.; Д. А. Пригов; монструозность; новая антропология; концептуализм; перформанс.

Многочисленные примеры монструозного в культуре – фольклоре, литературе, религиозном и светском искусстве – в большинстве случаев демонстрируют постоянно повторяющиеся приметы: монстры составлены из частей и действуют в лиминальных/пограничных ситуациях и пространствах. Археологи и специалисты в области когнитивной психологии подсказывают нам, что около 30 тыс. лет назад произошел поворот в человеческом сознании, который позволил людям производить сложную символизацию и сложные социальные действия, что и привело, в частности, к «рождению» монстров. Известно, что монструозные изображения появляются уже в эпоху палеолита. В эпоху неолита количество таких изображений резко возрастает, позволяя выдвигать смелые гипотезы о прямой связи монстров с развитием городов, экономики и письменности¹.

В статье исследуется интерес к теме монструозности в творчестве Д. А. Пригова и его ближайшего окружения – поэтов, литераторов, акционистов и художников 1970–1990-х гг.

Среди ранних примеров следует упомянуть акцию Виталия Комара и Александра Меламида «Золотой век» (1978), в рамках которой художники выпустили номер газеты, посвященный их сенсационному «открытию» – скелету «древнего монстра» (минотавра), якобы

¹ См. об этом: [Mithen, 1996; Mithen, 2006; Wengrow; Sperber, Hirschfeld].

обнаруженного в Греции. В качестве доказательства на страницах газеты были напечатаны фотографии «с места раскопок» и изображение скелета минотавра в полный рост (скелет был составлен из животных и человеческих останков археологами-любителями). Доказательства бесспорны – Комар и Меламид, первооткрыватели и свидетели, своим жестом материализуют и утверждают историю. Позднее к идее монструозности художники вернулись в зооморфном проекте «Экологическое соавторство» (1998), в ходе которого они создали серию фотографий совместно с шимпанзе Микки (до этого Комар и Меламид уже успели поработать с собаками, слонами, бобрами и термитами). В серии фотографий Москвы, созданной совместно обезьяной и человеком, как и во многих других проектах художников, смешивается, казалось бы, несовместимое: комическое и трагическое, потустороннее и посюстороннее. За сбитым Микки фокусом и, следовательно, размытыми изображениями собора Василия Блаженного угадываются возможность смещения, изменения человеческой перспективы видения, существования на границе антропоморфного и зооморфного.

Интерес самого Пригова к монстрам может показаться одержимым: они появляются в его поэзии, прозе, графике, теоретических рассуждениях и поведенческих эскападах. Один из томов посмертного собрания сочинения Пригова назван его редакторами «Монстры» («Новое литературное обозрение», 2017).

В словарно широком определении монстр – это «чудовищный урод, невиданное безобразие, уродство, паразитическая странность, страшилище небывалого вида» [Павленков, стб. 370]. Специализированный интерес к монструозности усложняет эти определения. Для филологов, фольклористов, историков культуры монструозность и повествования о чудовищах, населяющих старинные тексты и изображения, – тема отдельного изучения, обязывающего считаться с вымыслом и стереотипами «мифологической» архаики, игрой воображения и подсознательными страхами. В дискуссиях, которые некогда велись средневековыми интеллектуалами, происхождение слова «монстр» объяснялось различно и было наделено теологическим смыслом: в одних случаях оно возводилось к латинскому глаголу *monstrare*, обозначая все то, что заслуживает показа, в другом – к глаголу *monere* со значением побуждения и предупреждения. Курьезное (пугающее или смешное) в первом случае оборачивалось таинственным и потусторонним во втором².

² «В католической традиции истолкование этимологической связи *monstrum* с *monstrare*, “показывать”, подразумевало ее контекстуальную интерпретацию у Августина в значении “Божественно демонстративного”, дающего знать о воле Господа. Позднее это понимание вызвало герменевтический пересмотр самой этимологии, связавшей *monstrum* не с *monstrare*, а с *monere* – “предупреждать, предостерегать» [Богданов, с. 44]. Подробнее о восприятии монстров в Средневековье и начале Нового времени см.: [Daston, Park, p. 173–214].

Насколько сам Пригов был погружен в эти дискуссии – вопрос открытый. Мемуаристы согласно свидетельствуют о его начитанности и эрудиции, но за отсутствием сколь-либо полных сведений о его читательских пристрастиях можно утверждать предположительно, что монстры Пригова – это не чудища детских сказок и фантастических фильмов, а нечто иное. О том, как истолковывал это понятие сам поэт, можно судить по четверостишию из его «бестиарного» цикла «Классификация зверей» (второй сборник, 1998):

Монстр – это зверь, живущий в зазоре всего логического
 Ему свойственно отбегание в сторону
 Человек мог бы позаимствовать у него принцип непривязанности
 Ему следует приписать индекс – 117

[Пригов, 2017, с. 529].

Монстр, по Пригову, трудно определим в его динамике и свободе. Для рациональности и привязанности человеческого опыта монстр – это пример, заслуживающий индексации. Загадочность предлагаемого в данном случае индекса «117» – число троичного совершенства ($1 + 1 + 7 = 9$) и полифункциональности – отсылает к безразличной для Пригова нумерологии, но так или иначе это то, что не соотносимо с «человеческим, слишком человеческим».

В стремлении к преодолению границ человеческого (рационального, повседневного и рутинного) опыта сам Пригов был склонен к тому, что казалось клоунадой и эпатажем, но в ретроспективе поведенческих пристрастий поэт обнаруживает свою последовательность и перформативную осмысленность. Таков знаменитый «крик кикиморы», которым Пригов любил ошарашивать и смешить свою аудиторию. В русской фольклорной традиции кикимора (или шишимора) – пугающий персонаж быличек и сказок, выступающий в зооморфном обличье: маленькая старуха на куриных лапах с пронзительным голосом-клекотом [Кикимора]. По сути, это монстр, дополняющий галерею других пугающих и вместе с тем не слишком определенных персонажей русской мифологической традиции. Крик кикиморы – крик из потустороннего мира, но мира, который находится где-то рядом с нами.

Пригов охотно демонстрировал «крик кикиморы» начиная с его исполнения в рамках проекта рок-группы «Среднерусская возвышенность» (вторая половина 1980-х гг.). Голосовой перформанс поэта вписывается в другие опыты приговского голосоведения, нарочито смешивавшего предсказуемые звуковые регистры (примером такого смешения стало, в частности, исполнение поэтом первых строк пушкинского «Евгения Онегина» на мотив буддийской мантры, мусульманской молитвы и русского народного распева)³.

³ О голосе в перформансах Пригова см., например: [Хэнсен, с. 451–468].

Но «крик кикиморы» представлял в этом случае особый интерес как жест, не укладывающийся в рамки пусть и эксцентричной, но поэтической декламации. В отличие от буддийской или мусульманской версии «Евгения Онегина», «крик кикиморы» – чистый звук, чистая внетекстовая форма. В каком-то смысле этот крик – радикальная форма деконструкции текста и тех «голосовых экспериментов» поэта, которые он вел и на поле литературы: как визуальная поэзия Пригова подразумевает опыт видения, так и некоторые его тексты предполагают устную формулу⁴. «Крик кикиморы» подобен демоническим силам из предуведомления к циклу «Демоны и ангелы текста» (1989), стремящимся разорвать текст «в разные дикости»:

Чуяли ли вы (о, конечно! конечно чуяли! кто не чуял?! – нет такого), как под тонкой и жесткой корочкой стиха пузырится вечно что-то, пытаюсь разорвать ее зубами, вспучить спиной своей бугристой, пупырчатой! Это и есть демоны текста, внаружу выйти пытающиеся, и выходят, да нет им как бы языка среди этой расчерченной поверхности. И вот разгрызают они слова, разваливают их по слогам, в разные дикости, для слуха и глаза еще не изготовленного для невидения их, эти куски соединяя [Пригов, 2017, с. 75].

Характерна реакция собеседника Пригова на крик из упомянутой выше ссылки на *Sound Cloud* – «Ужас какой, Дмитрий Александрович!» Ужас и дикость крика кикиморы отсылают к хтоническим, монструозным сущностям. И на жанровом уровне крик Пригова доставляет массу неудобств – это жест странный, требующий определенного физического и психологического усилия и не укладывающийся в конвенциональные рамки ни поэтического перформанса, ни акционизма. Этот крик на некоторое время «взламывает» более-менее понятный ход беседы или выступления, которые затем продолжают идти своим чередом. Подобная «транзитивность» не позволяет жесту стать примитивным, как это часто происходит с «зацикленными» акционистскими стратегиями, в рамках которых, как правило, отрабатывается до отказа один-единственный прием⁵. Игра с сущностями поддерживается и на уровне внешнего облика: во время выступлений с группой «Среднерусская возвышенность» Пригов обычно надевал парик или фуражку.

Замечательным примером той же монструозности может служить перформанс Гриши Брускина *Good-bye, USSR* на Франкфуртской книжной ярмарке 2003 г., в котором участвовал Дмитрий Пригов (точ-

⁴ См., например, «Конец азбуки» (2007) в кн.: [Пригов, 2017, с. 511–512]. См. прочтение этого текста в современном медиаперформансе «Конец азбуки» медиапоэта Натальи Федоровой [Конец азбуки], а также авторское исполнение «Похоронной азбуки» [Dmitri Prigov. 37th Alphabet Poem].

⁵ Для сравнения любопытно здесь упомянуть срыв выступления Пригова в рамках перформанса Александра Бренера [Акция Александра Бренера жжёт!].

нее, как указано в авторском «приблизительном сценарии», Дмитрий Александрович Пригов – Голем⁶). Кроме них, в перформансе также принимали участие Лев Рубинштейн (Поэт), Владимир Тарасов (Музыкант), Ирина Прохорова (Издатель). Сам же Брускин выступал в роли Автора-распорядителя, одно из первых действий которого, указывавших на начало перформанса, надевание бутафорского красного носа. Этому же подверглись рано или поздно все участники. Звуки в начале: Поэт раскладывает карточки и пробует голос, Музыкант – инструменты. Затем вносят Пригова и располагают его посередине зала, готовят материалы для превращения: «Пригов не шевелится, глаза закрыты. Еще не создан». Наступает время трансформации: с помощью ваты, краски, гипса, тряпок и прочей бутафории Автор-распорядитель лепит из Пригова Голема, бесформенного и непропорционального, и, в частности, награждает его огромными гениталиями. Сакральный момент: на спине свежескроенного Голема Автор пишет красной краской «магическую тетраграмму» – «СССР». После этого Голем оживает, и Автор начинает его обучение азбуке, произнося в мегафон «азбучные истины», такие как «А – первая буква русского алфавита, Г – голубь – символ мира, З – защита отечества – долг каждого гражданина, Э – эмигрант – лицо, выселившееся из своей страны в другую по тем или иным причинам» и т. д.⁷. По структуре и прагматике высказывания они очевидно отсылают к хрестоматийному и характерному эпиграфу из «Дара» Владимира Набокова: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна», тем более что именно эта строчка вынесена и в эпиграф «Азбучных истин». Издатель записывает немецкий перевод истин на грифельную доску. Однако обучение не идет Голему на пользу, он сходит с ума: «Шоу шло к концу. Прошедший обучение Голем проявил норы и раз-



Перформанс Г. Брускина *Good-bye USSR*.
Франкфурт-на-Майне. 8 октября 2003 г. Фото
Йенса Либхена

G. Bruskin's performance *Good-bye USSR*. Frankfurt
am Main. October 8, 2003. Photograph by J. Liebchen

Автор-распорядитель лепит из Пригова Голема, бесформенного и непропорционального, и, в частности, награждает его огромными гениталиями. Сакральный момент: на спине свежескроенного Голема Автор пишет красной краской «магическую тетраграмму» – «СССР». После этого Голем оживает, и Автор начинает его обучение азбуке, произнося в мегафон «азбучные истины», такие как «А – первая буква русского алфавита, Г – голубь – символ мира, З – защита отечества – долг каждого гражданина, Э – эмигрант – лицо, выселившееся из своей страны в другую по тем или иным причинам» и т. д.⁷. По структуре и прагматике высказывания они очевидно отсылают к хрестоматийному и характерному эпиграфу из «Дара» Владимира Набокова: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна», тем более что именно эта строчка вынесена и в эпиграф «Азбучных истин». Издатель записывает немецкий перевод истин на грифельную доску. Однако обучение не идет Голему на пользу, он сходит с ума: «Шоу шло к концу. Прошедший обучение Голем проявил норы и раз-

⁶ Здесь и далее описание перформанса дано по публикации: [Брускин, 2007а, с. 311–312].

⁷ Полный список азбучных от А до Я см.: [Брускин, 2007б, с. 315].

бушевался. После “Я” – “Янки” Пригова переклинило фразой “Янки, гоу хоум” и занесло в “Но пасаран”. Голем стал приставать к крошечному в сравнении с ним Рубинштейну». Автор стирает с его спины магический знак, и Голем тут же умирает. Контрольный выстрел со словами: «Прощай, СССР» и большие буквы на доске: *Good-bye, USSR*. Эсхатологические настроения перформанса удачно подчеркивают параллельные дискуссии о судьбах России [Рождественская].

Помимо сатирического характера и недвусмысленных отсылок к социальным и политическим реалиям недавнего прошлого, эта акция интересна показательным для творчества Пригова образом монстра, не ограниченного текстами и путешествующего от поэтических циклов к графике, к перформансу и обратно. Они противятся рационализации и «азбучным истинам», которые могут быть поняты как приметы или правила старого мира, старой культуры, находящейся в кризисе. Характерно и желание Пригова выступать в роли монстра, взаимодействовать в таком обличье с большим количеством людей: он сам является живым воплощением своих идей.

Классификация монстров, будь она составлена применительно к творчеству Пригова, дополняется галереей монструозных портретов «Бестиарий». Серия создавалась Приговым на протяжении нескольких десятилетий и, по его словам, насчитывает несколько сотен работ. «Бестиарий» заполнен монструозными портретами более или менее известных персонажей культурного и политического процесса: это изображение самого Пригова, а также Ильи Кабакова, Льва Рубинштейна, Бориса Гройса, Владислава Ходасевича, Марины Цветаевой и многих других⁸. В заметке «Бестиарий» для журнала «Пастор» Пригов довольно подробно разбирает историю возникновения этой серии, а также дает пример разбора геральдических знаков, которые он использовал для «идентификации» портретируемых. Сложно привести однозначную трактовку визуальной образности этой серии. Пригов писал о ней: «...работа... [над монстрами] свелась, в сущности, к выяснению того, зачем я их рисую».

В другом тексте, «Про зверей и про чаши», Пригов более подробно пишет о содержательном плане изображений:

На рисунках изображены портреты вполне конкретных персонажей – известных исторических деятелей, деятелей культуры, просто моих друзей или же людей, возжелавших оказаться в этом славном ряду. Понятно, что это не обыденные, а, так сказать, метафизические, небесные портреты, первоизображения персонажа, обладающего всем набором элементов, да-

⁸ «Должно сказать, что все портреты этого рода – портреты реальных людей, за редким исключением портретов символических персонажей, как, скажем, Москва, Чернобыль, Азия, Германия и некоторые немногие другие, кои и не припомню, поскольку общее количество портретов перевалило за трехзначную цифру (а кто хоть сколько-нибудь ознакомлен с моим творчеством, знает, какое значение имеют для меня цифры не столько в их магическом, сколько в нумерически-инвентарном смысле)». Здесь и далее подробный авторский разбор цит. по: [Пригов, 2009].

ющих ему возможность в дальнейшем, в реальности, явиться во всевозможных звериных и человеческих обликах (персонажи, как заметно, являются, так сказать, андрогинами, то есть существами – по греческой мифологии, имеющей аналогии и в других древнейших мифах и повериях, – обладающими еще не поделенным на различные организмы набором женских и мужских признаков) (цит. по: [Ямпольский, с. 185]).

Простор для возможных интерпретаций, опирающихся хотя бы только на комментарии самого Пригова, предельно широк. Михаил Ямпольский в книге «Пригов. Очерки художественного номинализма», анализируя эти «метафизические портреты» вкупе с очерками Пригова о своих портретируемых знакомых в книге «Портретная галерея Д. А. П.» (НЛО, 2003), замечает, что словесные портреты сосредоточены «на описании стратегий культурного поведения и их особенностей». Рассмотрев эти описания, Ямпольский замечает, что, по Пригову, «чем “гениальней” художник, тем меньше в нем человеческого, тем более всякая аффективность, “пафосность” души уступает место чисто культурным стратегиям поведения: тем больше он “мертвец”. В одном из текстов (“Нелюди”, архив Д. А. Пригова) Пригов определяет художников и писателей как “нелюдей”, то есть как некие создания, которые руководствуются в своей деятельности не “человеческими” побуждениями, а исключительно текстовыми стратегиями» [Ямпольский, с. 185]⁹. Таким образом, фокус трактовки этих изображений может быть смещен от очевидной оборотнически-звериной к мистической и метафизической и обратно.

Любопытным комментарием к «Бестиарию» может служить отрывок из прозы Пригова «Ренат и Дракон», актуализирующий не только приговскую идею о «небесных портретах», первоизображениях персонажей, но также философию общего дела Федорова, воскрешения предков, футурологических представлений о сохранении личности, и даже о сохранении тел политических лидеров [Пригов, 2017, с. 587].

Уже сама множественность интерпретаций подтверждает транзитивный статус монстров, указывающих на изменения в культурных и художественных процессах и отчасти перекликающихся с «работой имиджами» Пригова. Примечательно при этом, что словесные описания (и уже упомянутые словесные портреты, и авторские комментарии к циклу) недостаточны по отношению к изображениям: тексты не дают нам не только полного, но хотя бы приблизительного представления о визуальном строении и экспрессивности «портретов», и, если бы мы располагали только текстами, сами картины остались бы для нас загадкой. Постфактум «Бестиарий» может быть «прочитан» именно как недостаточность словесного описания, а, принимая во внимание се-

⁹ См. также описание Бориса Гройса в «Портретной галерее Д. А. П.»: «Ощущается его непогруженность в человеческие страсти. В этом отношении он полумертвец, что я очень уважаю, это качество в нем развито даже больше, чем во мне. В общем, личность Бориса Ефимовича мне близка и понятна» [Пригов, Шаповал, с. 143].

риальный характер этой работы и ближний контекст ее создания (как жест – «разрешить себе рисование» [Пригов, 2009] и как предмет – портреты знакомых и реальных людей, за редкими исключениями), возможно его интерпретировать как одно из проявлений преодоления текстоцентричности в творчестве Пригова. Эта линия подкрепляется, например, текстом «Портреты» (1999), в котором черты человеческие и звериные бесконечно накладываются друг на друга так, что в итоге «слипаются» в Нечто и вовсе неразличимое:

Портрет зверя с головой человека в виде зверя с головой человека, то есть как бы зверь с лицом человека.

<...>

И портрет Нечто с некими головами, либо Нечто-Нечто с некой или некими головами в виде Нечто, либо Нечто-Нечто с некой или некими головами, что и есть засасывающая потенциальность субъекта, не явленного самого себе [Пригов, 2017, с. 410].

Этот текст – как, вероятно, и любой текст – не самодостаточен, а отсылает к чему-то другому – визуальному, поведенческому. Как большинство произведений Пригова, оно является лишь одним из потенциальных вариантов поведенческой стратегии. Тексты не конечны и не утверждают себя в качестве истины, они подразумевают за собой и вокруг себя что-то еще (изображение, танец, голос). Они полны разрывов, пустот, вопросов, несуразностей, через которые свободно передвигаются от произведения к произведению монстры.

Итак, при очевидности того факта, что монстры – один из лейт-мотивов творчества Пригова, его обращение к этой теме мотивировалось, как можно думать, не столько художественной образностью, сколько своеобразием его творческой и равно жизнестроительной философии. В историко-культурной и историко-научной ретроспективе Пригов в этом не был одинок: для критической мысли последних десятилетий монстр – разомкнутая фигура, указывающая на нечто Другое и являющаяся в этом качестве симптомом непредсказуемых социальных, антропологических и технологических изменений¹⁰.

В широком поле исследований медиа и телесности уже в текстах Маршалла Маклюэна вычитывается проблематизация неустойчивости телесных границ (*extensions of man*). Где начинается и заканчивается тело, если все больше и больше функций мы делегируем разнообразным предметам или устройствам? Напряжение между человеческим и технологическим, между целым и частью возрастает. Тело – последний, казалось бы, незыблемый критерий культуры и идентификации – становится полем битвы. Тело дискурсивно, и наше видение его и его функций зависит от расстановки сил.

¹⁰ Обзор некоторых аспектов культурной монстрологии и теории монстров см.: [Голышко-Вольфсон, 2010; Голышко-Вольфсон, 2011].

Вопрос поиска тела и его возможных будущих форм в этой перспективе остается открытым. Об этом говорил и Пригов в беседе о «новой антропологии» с Алексеем Парщиковым:

...оказалось, что и телесность в принципе вся метафоризирована в пределах нашего пользования. Оказалось, что проблема телесности – не проблема противостояния дискурсу, а проблема отысканий: где же все-таки та телесность, которая отличается от дискурсивности? <...> В общем, нынешняя культура пожрала все, включая и тело [Парщиков, Пригов, с. 16–17].

Пригову этот «слом в телесности» представлялся одним из главных атрибутов кризиса современной культуры, диктовавшего необходимость в «новой антропологии». Этот запрос осложняется несколькими обстоятельствами.

Глобальный культурный кризис в целом включает в себя также кризис локальный – разрушение идеологии в позднесоветский период и окончательный крах утопии, распад СССР¹¹. Шизофреническая ситуация упадка – один язык, официальный, все еще воспроизводит мифологемы (которые уже воспринимаются скорее как итог забалтывания, или, говоря лингвистически, семантической сатиации), а также силится вобрать в себя и другие языки (например, классической русской литературы), причудливо сочетая их с новоязом, – странным образом сосуществует с нарождающимися неофициальными языками, со своими новыми словарями и стратегиями работы с номинально господствующей идеологически окрашенной речью. В этом остром психозе и развивается московский концептуализм, в рамках которого работал и Пригов. Терминологические и культурологические аспекты, связанные со словом «концептуализм», требуют своего прояснения [Бобринская], но важно подчеркнуть, что сам Пригов, как кажется, вполне понимал его условность. Во всяком случае, в начале 1990-х он уже не считался с терминологическими ограничениями для определения того, чем он занимается:

Концептуальное сознание более жестовое и требующее созерцательно-конструктивного менталитета, а не текстового... это, конечно, не концептуализм и даже не постмодернизм, хотя сейчас уже не имеет смысла определять стилистически, потому что все эти стилистические определения мертвы [Пригов, Шаповал, с. 15].

¹¹ «Вообще в основном, поскольку я связан с культурными проектами, я говорю о возрасте и моменте возникновения нынешней антропологической культуры. Она началась, как мне представляется, с досократиков, с первым появлением нового понятия о личности человеческой, которая оторвалась от коллектива. Кардинальное становление человеческого сознания произошло в эпохи Возрождения [и] Просвещения. И сейчас этот тип антропологической культуры являет некую картину кризисности, что и заставляет в разных терминах разными стратегиями преодолеть эту ситуацию» [Парщиков, Пригов, с. 16].

Стоит заметить и то, что особенности русского концептуализма определяются не в последнюю очередь литературоцентричностью и не обязательно совпадают с особенностями западного концептуализма. Принимая все вышесказанное во внимание, можно считать вполне закономерным, что одним из основных инструментов концептуализма в этой ситуации стала смена языковых регистров, смена масок, персонажей с более или менее выраженной дистанцией по отношению к этим маскам¹².

Кризис дополняется и появлением новых технологических ухищрений, которые непосредственно влияют на людей, их физическое состояние и дальнейшее существование. Эти новые «операции», такие как клонирование, компьютерная виртуальная реальность, другие разнообразные манипуляции, открывают перед нами перспективу, в которой антропоморфное сливается с техническим и зооморфным, так что границы субъекта как в материальном, так и в метафизическом смысле становятся трудноразличимыми.

Изменяются статус художника и расстановка сил в отношениях «художник – объект – зритель». На первый план выходят имидж художника, поведенческая стратегия (или стратегии). Для современной культуры оказывается важен не сам художественный «продукт», но тот, кто его создал, и то, как эта продукция вписывается в определенную стратегию или проект.

«Новая антропология» Пригова – широкое понятие, затрагивающее разнообразные культурные аспекты. Оно вбирает в себя и общий культурный кризис, помноженный на кризис локальный, и развитие техники, и трансформацию задач и стратегий современного искусства. Масштабность «новой антропологии» и ее ориентированность на глобальные процессы были принципиально важны для Пригова:

...проблемы новой антропологии выходят за узкие рамки проблем искусства, покрывая все пространство человеческого бытия и культуры в целом [Пригов, 2004].

В рамках концепции «новой антропологии» монстры Пригова также могут трактоваться широко и мультиоперационально: монстры – это не только закономерное порождение «новой антропологии», ожидаемое и почти буквальное воплощение постгуманистического напряжения между человеческим/нечеловеческим, отказ от антропоцентризма и слияние зооморфного, антропоморфного

¹² Интересно, что дистанция эта не всегда очевидна для читателя. К примеру, во время выпуска «Школы злословия» от 3 сентября 2003 г. с участием Пригова Авдотья Смирнова восхищалась «прекрасным русским музыкальным стихотворением» поэта о Венеции, на что тот мягко заметил, что стих этот был написан от лица одного из персонажей, а именно поэта-женщины [Дмитрий Пригов в «Школе злословия»].

и технологического в футурологическое мерцающее нечто¹³, но и закономерное порождение современной культуры в целом и ближнего контекста российского искусства 1970–1990-х гг. в частности, предполагающих постоянное переосмысление и преодоление устойчивых художественных категорий в лиминальном пространстве разыгрывания, ускользания, перформативности. Образ Пригова-поэта при этом предсказуемо наделялся чертами художника-трикстера: «Ключевыми в приговской интерпретации трикстера... становятся понятия перформатизма как особой версии артистизма и лиминальности, порождающей, в свою очередь, амбивалентность и медиацию... Пригов видит место современного (актуального) художника только и исключительно в пограничной зоне – между визуальным и словесным искусствами, между разнообразными “логосами языка”, между личным и социальным, между истеблишментом и альтернативной культурой. <...> Таким образом, сам художник становится “модулем перевода из одного языкового пространства в другое” ... <...> Художник сам создает границу, которую тут же с удовольствием пересекает – тем самым выступая как вдвойне трикстер» [Кукулин, Липовецкий, с. 98–100]. Интересно заметить, что в случае Пригова лиминальность может трактоваться как на уровне художественной продукции, так и на уровне поведенческой стратегии автора.

Исключительное многообразие творчества Пригова представляется, с учетом сказанного, в определенном смысле центростремительным, а его актуальное существование в культуре определяется двумя взаимосвязанными модусами – тем, что хотел сказать сам Пригов, и тем, каким воспринимался контекст, связываемый с его текстами и художественными экспериментами. Общим для этой рецепции является следующее: то, что начиналось как опыт дискурсивной трансформации, отныне прочитывается как опыт трансформации антропологической; высказывание в этом случае прочитывается, проигрывается и проживается как жест, как новый способ поведения, как новая форма телесности. В этом контексте и в этой новой форме существования монструозность и девиация, как бы широко их не понимать, есть обязательное условие самой возможности такого существования. Пригов оправдывает монструозность не как норму или патологию, но как потенциальность и динамику антропологического будущего.

Общим местом толкования монструозности в творчестве поэтов и художников времени заката и развала СССР предсказуемо становится социально-нравственный пафос появления монстров вкупе с политической критикой, часто предполагающий работу с эстети-

¹³ Д. Голышко-Вольфсон пишет, что «приговская “новая антропология”, построенная на метафорическом обыгрывании киберкультуры, биотехнологий и компьютерных систем, в свою очередь, производит “монстров” – новые “чудовищные” формы Иного, новые пугающие и манящие архетипы религиозного (само)сознания, подчас более эсхатологические, нежели устойчивые иудеохристианские или буддийские концепции» [Голышко-Вольфсон, 2017, с. 10–35].

кой безобразного и отвратительного (художественная серия «Тюрлики» Гелия Коржева, проза Юрия Мамлеева, «некрореалистические» фото, видео и акции Евгения Юфита и его единомышленников). В этом контексте монстры Пригова удивляют дистанцированностью к *disgust aesthetics*, минимальным схематичным набором атрибутов, скорее функциональным, чем избыточно-шокирующим. Это равно можно сказать и о цикле его графических портретов «Бестиарий», и о текстах. Яркий пример исключительно операциональных трансформаций и действий находим в рассказе «Боковой Гитлер», название которого отсылает к термину 1980-х гг. Московской концептуальной школы и означает способность неких вторичных по отношению к оригиналу эманаций перемещаться во времени и пространстве, чего оригинал, в силу своей мощи, делать не может [Словарь терминов московской концептуальной школы]. В рассказе речь идет об андеграудном художнике (скорее всего, об Илье Кабакове [Ямпольский]), течение жизни которого (бытовому жизнеописанию уделена большая часть рассказа) вдруг прерывается официальным вызовом для беседы по подозрению о продаже художником своих картин за границу. Защищаясь, художник говорит, что, конечно, не может запретить иностранцам посещать свою квартиру, на что один из его обвинителей резко предполагает, что, возможно, и Гитлера в свою мастерскую художник способен легко впустить. На это художник парирует тем, что «полностью и целиком всем нам известный ужасный и отвратительный» Гитлер, конечно, не смог бы оказаться на территории Советского Союза. Но «буде же он еще не вполне Гитлер», ничего нового к сложившейся ситуации его визит не прибавил бы. Пораженные этим ответом, все молчат, а рассказчику «представилась картина» посещения художника верхушкой нацистского правительства. Рассерженные видом «дегенеративного» искусства художника, нацисты превращаются в монстров:

Их лица стали едва заметно трансформироваться... Они оплывали и тут же заостеневали в этих своих оплывших контурах. <...> Из поверхности щек и скул с характерными хлопками стали вырываться отдельные жесткие, как обрезки медной проволоки, длиннющие волосины, пока все лицо, шея и виднеющиеся из-под черных рукавов кисти рук не покрылись густым красноватого оттенка волосяным покровом. <...> Недвижимый, он наблюдал происходившую на его глазах никогда им не виданную, но достаточно известную по всякого рода популярным тогда мистическим и магическим описаниям процедуру оборотничества [Пригов, 2006].

Их гнев оборачивается для художника смертью и поеданием его останков чудищами-оборотнями. Но смерть художника мнима, а сама история – это рассказ, который оказывается принципиально монструозным, объединяющим художника и протагониста.

Список литературы

- Акция Александра Бренера жжёт! Бренер срывает выступление Пригова // YouTube : [сайт]. URL: <https://youtu.be/OkOQ1hXs1vs> (дата обращения: 10.09.2018).
- Бобринская Е. Концептуализм. М. : Галарт, 1994. 216 с.
- Богданов К. Врачи, пациенты, читатели : Патографические тексты русской культуры. СПб. : Азбука, 2017. 672 с.
- Борисенко Д. Пригов и его наследие глазами современников // Афиша Daily. 2012 : [сайт]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/> (дата обращения: 14.06.2018).
- Брускин Г. Перформанс «Good-bye, USSR» (приблизительный сценарий) // Новое лит. обозрение. 2007а. № 87. С. 311–314.
- Брускин Г. Азбучные истины // Новое лит. обозрение. 2007б. № 87. С. 315.
- Голынкин-Вольфсон Д. Демократия и чудовище : Несколько тезисов о визуальной монстрологии // Худож. журн. : [сайт]. 2010. № 77/78. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/democracy-and-monster/> (дата обращения: 25.01.2018).
- Голынкин-Вольфсон Д. Вампир versus зомби: заметки по культурной монстрологии // Синий диван. 2011. № 15. С. 76–88.
- Голынкин-Вольфсон Д. Место монстра пусто не бывает // Пригов Д. А. Собр. соч. : в 5 т. М. : Новое лит. обозрение, 2017. Т. 3. Монстры. С. 10–35.
- Дмитрий Пригов в «Школе злословия» // YouTube : [сайт]. URL: <https://youtu.be/nJsPCWEujhY> (дата обращения: 25.01.2018).
- Кикимора // Славянские древности : этнолингвистич. словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М. : Междунар. отношения, 1999. Т. 2. Д – К. С. 494.
- Конец азбуки // YouTube : [сайт]. URL: <https://youtu.be/iugazMYGJuE> (дата обращения: 10.09.2018).
- Крик кикиморы Пригова // SoundCloud : [сайт]. URL: <https://soundcloud.com/eskovoroda/xrp1onmollkj> (дата обращения: 14.06.2018).
- Кукулин И., Липовецкий М. Теоретические идеи Д. А. Пригова // Пригов и концептуализм : сб. ст. и материалов. М. : Новое лит. обозрение, 2014. С. 81–103.
- Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб. : Тип. Ю. Н. Эрлих, 1907. 714 стб.
- Парицков А., Пригов Д. «Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...» (беседа о «новой антропологии») // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) / под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофиса. М. : Новое лит. обозрение, 2010. С. 15–29.
- Пригов Д. А. Мы о том, чего сказать нельзя // Biomediale : Современное общество и геномная культура / под ред. Д. Булатова. Калининград : Калининград. филиал ГПСИ ; Янтарный сказ, 2004. URL: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&mode=notes> (дата обращения: 14.06.2018).
- Пригов Д. А. Боковой Гитлер // Знамя : [сайт]. 2006. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html> (дата обращения: 10.08.2018).
- Пригов Д. А. О бестиарии // Пастор : Избр. материалы 1992–2001. Вологда : Pastor Zond Ed., 2009. С. 25–31.
- Пригов Д. А. Ренат и дракон // Пригов Д. А. Собр. соч. : в 5 т. М. : Новое лит. обозрение, 2017. Т. 3. С. 557–966.
- Пригов Д. А. Собр. соч. : в 5 т. М. : Новое лит. обозрение, 2017. Т. 3. Монстры. 992 с.
- Пригов Д., Шаповал С. Портретная галерея Д. А. П. М. : Новое лит. обозрение, 2003. 168 с.
- Рождественская К. Коэльо? Похмелье! // Газета.ru : [сайт]. 2003. 9 окт. URL: <https://www.gazeta.ru/2003/10/09/frankfurt.shtml> (дата обращения: 03.02.2018).
- Словарь терминов московской концептуальной школы / под ред. А. Монастырского. М. : АдМаргинем, 1999. 221 с.

Хэнсен С. Поэтический перформанс: письмо и голос // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) / под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофиса. М. : Новое лит. обозрение, 2010. С. 451–468.

Ямпольский М. Пригов : Очерки художественного номинализма. М. : Новое лит. обозрение, 2016. 296 с.

Daston L., Park K. Wonders and the Order of Nature. NY : Zone Books, 2001. 511 p.

Dmitri Prigov at U. C. Berkeley, CA, 2001 (Full Recording) // YouTube : [сайт]. URL: <https://youtu.be/F4nzw4Tsqs> (mode of access: 10.09.2018).

Dmitri Prigov. 37th Alphabeth Poem // YouTube : [сайт]. URL: <https://youtu.be/Oo59nY8Isn4> (mode of access: 10.09.2018).

Mithen S. J. The Prehistory of the Mind : A Search for the Origins of Art, Religion, and Science, L. : Thames and Hudson, 1996. 288 p.

Mithen S. J. The Singing Neanderthals : The Origins of Music, Language, Mind and Body. Cambridge ; Mass. : Harvard Univ. Press, 2007. 384 p.

Sperber D., Hirschfeld L. The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity // Trends in Cognitive Sciences. Vol. 8. 2004. Jan. No. 1. P. 40–46.

Wengrow D. The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction. Princeton ; Oxford : Princeton Univ. Press, 2013. 184 p.

References

Aktiya Aleksandra Brenera zhzhel! Brener sryvaet vystuplenie Prigova [Aleksandr Brenner's Action "It Burns!" Brenner Ruins Prigov's Performance]. (N. d.). In *YouTube* [website]. URL: <https://youtu.be/OkOQ1hXs1vs> (mode of access: 10.09.2018).

Bobrinskaya, E. (1994). *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart. 216 p.

Bogdanov, K. (2017). *Vrachi, patsienty, chitateli: Patograficheskie teksty russkoi kul'tury* [Doctors, Patients, Readers: Pathographic Texts of Russian Culture]. St Petersburg, Azbuka. 672 p.

Borisenko, D. (2012). Prigov i ego nasledie glazami sovremennikov [Prigov and His Heritage through the Eyes of Contemporaries]. In *Afisha Daily* [website]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/> (mode of access: 14.06.2018).

Bruskin, G. (2007a). Performans "Good-bye, USSR" (priblizitel'nyi stsenarii) ["Goodbye USSR" (a Rough Scenario)]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 87, pp. 311–314.

Bruskin, G. (2007b). Azbuchnye istiny [Universal Truths]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 87, pp. 315.

Daston, L., Park, K. (2001). *Wonders and the Order of Nature*. N. Y., Zone Books. 511 p.

Dmitri Prigov at U. C. Berkeley, CA (Full Recording). (2001). In *YouTube* [website]. URL: <https://youtu.be/F4nzw4Tsqs> (mode of access: 10.09.2018).

Dmitri Prigov. 37th Alphabet Poem. (N. d.). In *YouTube* [website]. URL: <https://youtu.be/Oo59nY8Isn4> (mode of access: 10.09.2018).

Dmitri Prigov v "Shkole zlosloviya" [Dmitrii Prigov in *The School for Scandal*]. (N. d.). In *YouTube* [website]. URL: <https://youtu.be/nJsPCWEujhY> (mode of access: 25.01.2018).

Golyenko-Vol'fson, D. (2010). Demokratiya i chudovishche: Neskol'ko tezisov o vizual'noi monstrologii [Democracy and the Beast: Several Statements on Visual Monstrology]. In *Khudozhestvennyi zhurnal* [website]. No. 77/78. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/democracy-and-monster/> (mode of access: 25.01.2018).

Golyenko-Wolfson, D. (2011). Vampir versus zombi: zametki po kul'turnoi monstrologii [Vampire versus Zombie: Notes on Cultural Monstrology]. In *Sinii divan*. No. 15, pp. 76–88.

Golyenko-Wolfson, D. (2017). Mesto monstra pusto ne byvaet [A Monster's Space is Never Empty]. In Prigov, D. A. *Sobranie sochinenii v 5 t.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. Vol. 3. Monstry, pp. 10–35.

Hensgen, S. (2010). Poeticheskie performans: pis'mo i golos [Poetic Performance: Writing and Voice]. In Dobrenko, E., Kukulin, I., Lipovetskii, M., Maiofis, M. (Eds.). *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940–2007)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 451–468.

Iampolski, M. (2016). *Prigov: Ocherki khudozhestvennogo nominalizma* [Prigov: Essays on Artistic Nominalism]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 296 p.

Kikimora [Kikimora]. (1999). In Tolstoi, N. I. (Ed.). *Slavyanskii drevnosti: etnolingvisticheskii slovar' v 5 t.* Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya. Vol. 2. D–K, p. 494.

Konets azbuki [The End of the Alphabet]. (N. d.). In *YouTube* [website]. URL: <https://youtu.be/iugazMYGJuE> (mode of access: 10.09.2018).

Krik kikimory Prigova [Prigov's Kikimora's Scream]. In *SoundCloud* [website]. URL: <https://soundcloud.com/eskovoroda/xpp1onmol1kj> (mode of access: 14.06.2018).

Kukulin, I., Lipovetskii, M. (2014). Teoreticheskie idei D. A. Prigova [Dmitrii Prigov's Theoretical Ideas]. In *Prigov i kontseptualizm: sbornik statei i materialov*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 81–103.

Mithen, S. J. (1996). *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*. L., Thames and Hudson. 288 p.

Mithen, S. J. (2007). *The Singing Neanderthal: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press. 384 p.

Monastyrski, A. (Ed.). (1999). *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Glossary of the Moscow Conceptual School]. Moscow, Ad Marginem. 221 p.

Parshchikov, A., Prigov, D. (2010). “Moi rassuzhdeniya govoryat o krizise nyneshnego sostoyaniya...” (beseda o “novoi antropologii”) [“My Reasons Speak of the Crisis of the Modern Condition...”] (A Talk on “New Anthropology”). In Dobrenko, E., Kukulin, I., Lipovetskii, M., Maiofis, M. (Eds.). *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940–2007)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 15–29.

Pavlenkov, F. (1907). *Slovar' inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka* [A Dictionary of Foreign Words Used in the Russian Language]. St Petersburg, Tipografiya Yu. N. Erlikh. 714 stb.

Prigov, D. A. (2004). My o tom, chego skazat' nel'zya [We are Speaking about What We Cannot Say]. In Bulatov, D. (Ed.). *Biomediale: Sovremennoe obshchestvo i genomnaya kul'tura*. Kaliningrad, Kaliningradskii filial Gosudarstvennogo tsentra sovremennogo iskusstva, Yantarnyi skaz. URL: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&mode=notes> (mode of access: 14.06.2018).

Prigov, D. A. (2006). Bokovoi Gitler [Lateral Hitler]. In *Znamya* [website]. No. 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/pr4.html> (mode of access: 10.08.2018).

Prigov, D. A. (2009). O bestiarii [On The Bestiary]. In *Pastor: Izbrannyye materialy 1992–2001*. Vologda, Pastor Zond Edition, pp. 25–31.

Prigov, D. A. (2017). Monstry [Monsters]. In Dmitrii Aleksandrovich Prigov. *Sobranie sochinenii, in 5 vols.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, vol. 3, 992 p.

Prigov, D. A. (2017). Renat i drakon [Renat and the Dragon]. In Prigov, D. A. *Sobranie sochinenii. 5 Vols.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. Vol. 3. Monstry, pp. 557–966.

Prigov, D. A. *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected Works. 5 Vols.]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. Vol. 3. Monstry. 992 p.

Prigov, D., Shapoval, S. (2003). *Portretnaya galereya D. A. P.* [Portrait Gallery by D. A. P.]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 168 p.

Rozhdestvenskaya, K. (2003). Koel'o? Pokhmel'e! [Coelho? A Hangover!]. In *Gazeta.ru* [website]. URL: <https://www.gazeta.ru/2003/10/09/frankfurt.shtml> (mode of access: 03.02.2018).

Sperber, D., Hirschfeld, L. (2004). The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity. In *Trends in Cognitive Sciences*. Vol. 8. January. No. 1, pp. 40–46.

Wengrow, D. (2013). *The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction*. Princeton, Oxford, Princeton Univ. Press. 184 p.